

Mira Jurkić-Šunjić

GLAZBA KAO PJESNIČKI POJAM I ILUSTRACIJA

Opazanja o postanku i primjeni mita o glazbi i popratnih tema u pjesništvu engleske renesanse

Riječ „glazba”, ako se radi o pjesništvu, može poprimiti više značenja. Tom se riječi služimo u kritici kada želimo označiti ugodno djelovanje metrom povezana govora i njegov učinak na slušaoca ili čitaoca što ga uzrokuju tzv. „muzički”, a ne semantički uzorci pjesničke strukture djela. Kada se radi o pjesništvu engleske renesanse, riječ „glazba” može uz to još preuzeti dvojaku ulogu. U prvom redu ta se riječ može odnositi na glazbu u konkretnom ograničenom smislu, kada je govor o odnosima glazbe i pjesništva kao dviju umjetnosti koje su pod imenom retorika i muzika bile dio školskog curriculum-a. Ta riječ može također značiti osjećaje i misli pjesnika o glazbi kako ih je on unio i stopio u cjelinu svojega djela i kako su postali dijelom idejne i emotivne građe samog djela.

Glazba u svom konkretnom značenju, kada se riječ odnosi na upotrebu ljudskoga glasa i glazbala, usko je povezana u rano tjudorsko doba s razvojem čiste lirske pjesme (popijevke, song), koja je, kako je općenito poznato, bila tada i stvarana da je pjeva ljudski glas i prati glazbalo¹⁾, obično lutnja²⁾. Mnoge onodobne pjesmarice pod naslovima „Songs and Sonnets”, „Songs and Airs”, „A Book of Balettes” itd. bile su zbirke tekstova sastavljenih na gotove poznate napjeve što ih je pjevač pjevao i najčešće pratio na lutnji. Neke od takovih pjesama sastavili su glazbenici od zanata, koji su se brinuli za glazbenu rasonodu dvora i velikaškog društva. Lirske pjesme, od kojih danas neke čitamo po antologijama, pjevali su uz pratnju glazbala i po tjudorskim kazalištima, a nalazimo ih razasute u komadima koji su dolazili na

¹⁾ Veza glazbalo-riječ, prema neoplatonističkom poimanju koje prožima renesansnu misao, bila je organska; sam zvuk glazbala bez „logos”-a stvara nesavršenu glazbu. Vjerovanje da su poezija i glazba jedna cjelina kod Milтона je također osnovno: ono je dio njegova općeg pogleda na svijet.

²⁾ O prednosti lutnje kao pratnje ljudskom glasu govori se u Castiglioneovu Dvo-rjaninu (prijevod Sir Thomasa Hoby-a god. 1561): „. . . recitativ pjesme uz lutnju mi se čini ugodniji nego ikoji drugi glazbeni način, jer dodaje riječima toliku ljupkost i snagu da je to pravo čudo”. (Castiglione, *The Book of the Courtier*, str. 101, izdanje Everyman's London).

pozornicu, pa bili to interludi ili ranija tjudorska komedija (npr. *Lusty Juventus*, *Gammer Gurton's Needle*, *The New Interlude of Vices* itd), ili to bile lirsko-romantične komedije Lyly-a, Peel-a i Green-a ili Shakespeareove drame. I na jakobianskoj pozornici u tragedijama Webstera i Forda kao i u Ben Jonsonovim tzv. poetskim satirama i komedijama radnja se na čas zaustavlja da glumac otpjeva takovu lirsku pjesmu uz pratnju instrumenta. U jakobianskoj „maski” konačno se je riječ podložila glazbi, a s druge strane lirski se je umjetnički pjesma postupno odijelila od glazbe, da u njoj riječ postane samostalan nosilac emotivnog sadržaja.

Uz spajanje glazbe sa riječju u popijevkama u lirske svrhe, da se zadovolji ljubav slušalaca za pjesmu, renesansni kazališni pisci služe se glazbom i u čisto dramske svrhe. U tjudorsko-stjuartskim kazališnim komadima uz upute (*stage directions*) kao što su to „uzbuna” (*alarums*), „bubnjevi u daljini”, „svečane trublje”, „oluja se čuje iz daljine”, „zvono” itd. nailazimo i na upute „music”, „soft music”, i tada glazba postaje pomoćno sredstvo dramtiziranja dane situacije, često da poprati trenutak zatišja i čekanja, ili da u takovu trenutku nadopuni i pojača osjećajno stanje izraženo govorom i glumom. Imamo za ovo brojnih primjera, a jedan od onih koji se najprije vraćaju u sjećanje jest uputa „glazba” u jednom od najpotresnijih časova u Shakespeareovoj drami, a to je prizor s Learom, Kordelijom i liječnikom (Kralj Lear, čin IV. prizor 7). Tu se glazba pojavljuje kao neka paralela ili pratnja temi Kordelijine ljubavi, te kao da pjesnik želi izmučenog i bolnog staroga kralja glazbom obaviti da mu ona, uz ljubav kćerinu, bude melem poremećenu umu i izmučenu srcu. Jer, da se taknemo jednog od renesansnih vjerovanja o glazbi o kojima će kasnije biti govora, uvjerenje da pogodna glazba ljekovito djeluje na poremećenu psihu bilo je općenito. Kao što je ovdje glazba u službi drame, tako su i mnoge lirike, koje pjevaju protagonisti (npr. *Ofelija* i *Desdemona*), u službi drame i tragičnog trenutka. Glazba je u ovakovim slučajevima integralni dio dramske strukture djela, a nije lirski ukras.

Smatrali smo potrebnim uvodno podsjetiti na netom zabilježene pojave ovoga vremena. U izlaganju koje slijedi neće se govoriti niti o vezi lirika-glazba, niti o upotrebi glazbe kao konkretnog sredstva u službi pjesništva u renesansno doba.

Riječ „glazba” kao pojam s određenim popratnim temama u jednoj drugoj ulozi i sa drugačijim sadržajnim blagom ulazi u pjesničko tkivo renesansnoga stvaranja: ili kao koncept zbog same sebe, ili u službi poetske cjeline kao slika (*image*), usporedba i metafora kada treba da obilježi i osvijetli drugi kakav pojam kao što su ljubav, ljepota i ostali uzročnici uzvišenog i jakog osjećanja.

Ovdje će biti govora o glazbi i temama koje su se okupile oko toga pojma, a nalazimo ih unutar samog pjesništva, gdje su te teme postale priznata građa kojom raspoložu pjesnici renesanse. Primjeri će ilustrirati kako ovu riječ i predodžbu unosi u svoje stvaranje renesansni pjesnik i kakvih se vjerovanja o podrijetlu glazbe i njenoj moći on drži, a zahvatom u prošlost u kratkim će se crtama prikazati podrijetlo i razvoj tih vjerovanja i tema što služe da se ilustrira učinak glazbe,

Međutim, ni gore kratko obilježeni a općenito poznati navodi o vezi i odnosu glazbe i lirike u tjudorsko doba nijesu irelevantni za slijedeće izlaganje: oni ukazuju na osjetljivost i opću prijemljivost tadanjeg čovjeka na glazbene utiske, pa tako objašnjaju i psihičku spremnost pjesnika da svoje misli usredotoči na glazbu kao apstrakciju i da iz drugih područja prihvati i u svoju umjetnost prenese neka metafizička vjerovanja o glazbi i njezinu podrijetlu, te da joj pridadne nadnaravne attribute i mističnu moć nad čovjekovom dušom.

Način kako renesansni pjesnici Engleske rukuju građom koja se je slila oko pojma „glazba” odaje da je ona za njih sadržajno bogat pojam magičnoga značaja sa širokom metafizičkom i emotivnom sadržinom i da izvire iz jednog općega pogleda na svijet i strukturu svemira. Oko toga pojma okupio se je niz drugih pojmova i slika koje znatno djeluju na njihovu maštu. Glazba je za njih nebeska harmonija, pjesma sfera, ona je, kao i ljubav, čedo svemira i svemirskoga sklada. Ona je, kao i ljubav, pokretač svega i u svemiru i na našem svijetu i sve joj se pokorava kao ishodu svemirske harmonije. Istodobno način kojim se pjesnik služi pojmom „glazba” odaje uvjerenje da je harmonija glazbe mistična snaga koja posjeduje sveobuhvatnu moć nad ljudskim dušama i osjetilima.

Niz ilustracija iz elizabetanskih pjesničkih djela pruža dokaza za ovakovo tumačenje riječi „glazba”. Tako na primjer Sir Philip Sidney u prvoj lirici Arkadije (god. 1598), koja počimlje „Sumnjaš li komu je muza ove namijenila zvuke”, opjevavajući po običaju ljubavnika petrarkiste sve dijelove tijela svoje odabranice, tijela koje za većinu elizabetanskih liričara zadojenih neoplatonizmom nije drugo već zemaljski odraz ideje ljepote, veliča njezine usne, grudi, noge itd., a kada stiže do njezina glasa on pjeva da sklad toga glasa „otima (dijeli) duh od osjetila” („soul from senses sunders”), tj. toliko ga zanosi da ga rješava tjelesnih osjeta i prenosi u bestjelesno blaženstvo.

Isti pjesnik u svojoj pohvali poeziji „An Apologie for Poetrie” (god. 1595) opisuje neizravno takova stanja duha, a iz nekoliko se mjesta u toj raspravi vidi kakovu je ulogu namijenio glazbi kao psihičkom doživljaju. U jednom odlomku apologije³⁾ govori o smislu i vrijednosti intelektualnih aktivnosti i umjetničkog doživljavanja, kojih svrha, po njegovu zaključivanju, mora biti da nas „povedu i podignu prema najvećem savršenstvu koje su sposobne dosegnuti naše posrnule duše, što ih je njihova zemaljska odjeća učinila manje savršenima (made worse)”. Govoreći dalje o privlačnoj moći nauke i umjetnosti, on spominje „an admirable delight”, divni užitak koji je neke privukao glazbi. Zatim nastavlja da ove, jedna i druga (glazba i matematika), „imaju jednu svrhu da vode do znanja, a putem spoznaje da uzdignu duh iz tamnice tijela da bi se naužio božanstva svojega bitka”. Tu je očita neoplatonistička podjela na svijet ideja „prave stvarnosti”, i svijet tzv. stvari gdje se odražuje ta viša stvarnost, koje percepciju sprečavaju osjeti, dok duh teži da je nazre i da joj se približi. Glazba je dakle, među ostalim, pomoćno sredstvo, nešto što olakšava pristup u tu stvarnost čistih „ideja”, i to elimi-

³⁾ Sir Philip Sidney: Defence of Poesy, str. 11, ulomak V. (English Literature Series, Macmillan, 1943).

nirajući osjetila koja svojim iluzornim datama priječe vizionarnu spoznaju i kontemplaciju najviše istine. Sidney u navedenom ulomku daje „a prose statement”, prikaz u prozi onog zamišljenog psihičkog stanja koje u raznim varijantama kao i u razne pjesničke svrhe elizabetanski liričari sredstvima svoje umjetnosti prikazuju kao posljedicu djelovanja glazbe.

Tako Thomas Campion u lirici „Kad moraš kući” (god. 1601) govori o glazbi koja i „pakao može ganuti” (aluzija na fabulu o Orfeju). Dakle glazba je ona koja zanosi dušu, odvaja je od tijela, oslobađa od tvari, od utjecaja osjeta i kušnja puti s njezinim niskim požudama i strastima i u transu prenosi u više svere, u svijet čistih ideja i nadzemaljskog blaženstva. Ona djeluje i na mrtvu tvar i pobjeđuje zlo. Tko nije podložan njezinu utjecaju, po mišljenju pjesnika, taj je u svojoj tuposti isključen iz sklada i povezanosti viših bića sa svemirom, te kod njega prevladavaju brutalni elementi onoga što je stvoreno na nižoj ljestvici u hijerarhijskom poretku bića⁴).

Kod većih i manjih pjesnika kroz tri zadja desetljeća šesnaestog stoljeća i kasnije, uz imenicu „glazba” javlja se gotovo u pravilu glagol „ravisish” (opojiti, prevladati), „ravisish the human senses” (ovladati ljudskim čutilima, omamiti čutila), „ravisish the thought” (ovladati mišlju) — (Samuel Daniel, Richard Barnfield, Edmund Spenser, Sir John Davies, Herrick, Dryden etc.); ili se o glazbi veli, kako smo vidjeli kod Sidney-a, da može „soul from senses sunder”, „soul bereave” (Spenser), što je značajno za neoplatonistički koncept glazbe.

Za renesansne pjesnike glazba je osim toga „heavenly harmony” (nebeska harmonija), „the music of the spheres”⁵), „the key which passion move” (ključ koji pokreće osjećanje).

Prije nego prosljedimo tragom aluzija, slika i metafora što ih je pjesnik renesanse ugradio u svoje djelo a crpio ih je iz građe okupljen uz pojam glazba, izložili bismo samu tu građu gdje je nalazimo više manje cjelovitu i pjesnički neprerađenu. Za ovo neka nam posluže tri mjesta iz suvremene književnosti, dva u prozi i jedno u stihovima, koja možemo nazvati kratkim traktatima o glazbi i nekom vrstom „laus musicae”, čiji je sadržaj djelomično bio određen tradicijom a crpljen je iz općih uvoda renesansnih knjiga koje su se stručno bavile glazbom.

Jedna se takova „pohvala glazbi” nalazi u popularnom djelu u prozi, Castiglione-ovu Dvorjaninu⁶), koje je, kako je poznato, u Engleskoj koncem 16og stoljeća u Hobyevu prijevodu (prvo izdanje 1561) dočekalo nekoliko izdanja. U prvoj knjizi toga dijaloga Conte Lodovico di Canossa⁷), pobijajući tvrdnju Gaspara Pallavicini da je glazba zabava za žene a nije dostojna muža ratnika, brani glazbu ovako: „Nemojte tako govoriti. Jer ću ja zagaziti u debelo more pohvale glazbi i dozvati vam u pamet da se podsjetimo koliko su je uvijek ljudi u davnim danima veličali i držali svetinjom: zatim kako su najmudriji filozofi smatrali da je svijet izgradila glazba i da se nebesa u po-

⁴) A. O. Lovejoy: *The Great Chain of Being* (Cambridge, Mass. 1936); E. M. Tillyard: *The Elizabethan World Picture* (London, 1943).

⁵) O podrijetlu koncepta „the music of the spheres” i „heavenly harmony” kao i njegovoj pjesničkoj primjeni govori se kasnije.

⁶) Vidi bilješku 2.

⁷) Str. 75 — 77 *Everyman's* izdanja.

kretu glase milozvučno (stvaraju melodiju), a naša se duša, jer joj je počelo isto, diže u visine i (reklo bi se) glazbom obnavlja (oživljuje) sama od sebe svoju moć i djelotvornost. — Odatle knjige govore kako je Aleksandra tako žestoko uzбудila pjesma da je (na neki način) protiv svoje volje morao ustati od gozbe i poletjeti da se maši oružja, a kasnije, kada je glazbenik promijenio korak (ritam) i napjev, on se opet primirio i ostavivši oružje vratio se društvu i zabavi. — A reći ću vam i to da je ozbiljni Sokrat u daleko podmaklim godinama učio svirati uz harfu. I sjećam se kako sam čitao da su Platon i Aristotel željeli da dobro odgojeni muž bude također i glazben; da su tvrdili, i to s punim pravom, kako je utjecaj (snaga) glazbe kod nas od velikog značenja i kako zbog mnogih razloga (koje bi predugo bilo nabrajati) treba da se čovjek u njoj odgaja od djetinjstva, i to ne samo zbog površnih melodija koje on čuje, nego da ona u nama pusti dovoljno dubok korijen i nas navodi da u svom ponašanju sve više slijedimo dobro i da se navikavamo prijanjati uz vrlinu, što dušu čini sposobnijom da spozna sreću, onako kao što tjelovježba čini tijelo snažnijim, a ne samo da biti glazben ne škodi u građanskom životu i ratničkim pothvatima, nego je i tu od velike pomoći. I Likurg je u svojim strogim zakonima dopustio glazbu. U knjigama piše da su Lakedemonci, koji su bili smjeli ratnici, kao i Krećani imali harfe i glazbala njeznog zvuka: mnoge sjajne vojvode starine (kao Epaminonda) predavale su se glazbi; a koji za nju nijesu marili (kao Temistokle) zbog toga su za njima zaostajali. — Zar nijeste čitali kako je dobri stari Kiron, koji je Ahileja u najmlađim danima od kolijevke i dojinje odgajao, svoga učenika najprije uputio u glazbu? Nijeste li čuli kako je mudri učitelj želio da ruke koje će jednog dana prolijevati trojansku krv budu često zauzete prebirući po harfi? . . . Nemojte našem dvorjaninu uskratiti glazbu, koja ljudske duše ne samo što čini ljupkim i pitomim nego često i divlje zvijeri kroti, dok za svakoga koji u njoj ne nalazi užitka možemo s pouzdanjem ustvrditi da mu nije sve u redu (da nije uravnotežene duše). Pogledajte kakova joj je moć, kad je u davnim vremenima tako očarala ribu te je privoljela da je čovjek zajaše i da ga ona nosi po burnome moru⁸⁾. Možemo vidjeti kako se njome služe u svetim hramovima da boga hvale i slave, a znak je kolika joj je vrijednost što je on prima i što nam je nju dao da nam blaži i olakšava teški trud i brigu⁹⁾.

Zatim se u istom djelu u pohvalu glazbi spominju pjesme ratara, mornara, prelja, putnika i sužanja u lancima, kojima oni olakšavaju svoje napore i muke, kao i uspavanke, koje djecu zanose u san. Na jednom se drugom mjestu u istom djelu spominje i ljekovito djelovanje glazbe koja spašava od ujeda tarantele⁹⁾.

U ovome govoru nabrojena su gotovo sva u književnosti općenito poznata „exempla“ o djelovanju glazbe na čovjeka a djelomično se podudaraju s pjesmom „Himna u pohvalu glazbe“ (Hymne in Prayse of Musicke) od Sir Johna Daviesa (1569—1622), koja je bila objavljena u Davisonovoj pjesmarici Poetska rapsodija (Poetical Rhapsody) godine 1602. Pjesnik tu tvrdi da je glazba vladar (monarh) srca, pohvale vrijedna jer slavi boga, ugodna jer u njoj i životinje uživaju (stada slijede pastirovu frulu, ribe su u jednom

⁸⁾ Aluzija na priču o Arionu.

⁹⁾ Citirano djelo str. 24.

aleksandrijskom ribnjaku izvirile iz vode da čuju svirku), korisna jer smiruje strašću uzburkanu dušu (slučaj Aleksandra). Heroji čeznu da njihova djela pjesnik opjeva uz harfu (suze što ih Aleksandar od zavisti roni na Ahilejevu grobu), a glazba blaži i razgони brige¹⁰). Antički pjesnici govore kako je glazba krotila zvijeri¹¹), pokretala kamenje i gradila gradove (Amfion je svirkom sagrađio zidove Tebe). Ljudi kojima glazba ne godi tuplji su od kamenja i okrutniji od zvijeri¹²). Labud na samrti pjeva da pokaže kako se i umirući raduje glazbi.

Ove dvije „pohvale glazbi“ iscrpile bi gotovo svu konvencionalnu tematiku, koju ovdje možemo nadopuniti još primjerom iz biblije, gdje David glazbom liječi bolnu dušu Saulovu¹³), onako kao što je prema klasičnoj tradiciji Eskulap glazbom izliječio umobolna čovjeka.

Mali traktat o glazbi nalazi se i u glosi koju je za „Listopadsku eklogu“ Spenserova „Pastirskoga kalendara“ (god. 1579) napisao E. K., gdje pisac napominje da su „neki stari filozofi i to oni vrlo mudri, kao što su bili Plato i Pitagora, smatrali da je duša složena od nekog suglasja (a certaine harmonie) i glazbenih brojeva“ i zbog toga je podložna utjecaju glazbe. Dalje E. K. navodi epizodu Aleksandra Velikoga u potpunosti.

Ovim bi bila kratko prikazana ona mjesta u književnosti pri koncu šesnaestoga stoljeća koja izravno i isključivo govore o glazbi a gdje su navedeni primjeri djelovanja „ovozemne“ glazbe. Ova ista mjesta nagovješćuju i postojanje jedne druge vrste glazbe, „svemirske“, „božanske“ glazbe nepriступne našim osjetilima, koja je za renesansne platoniste bila realnost a čiji je izdanak i slabi odjek glazba instrumenata i ljudskoga glasa. „Zemaljska“ glazba kao izdanak „svemirske“ djeluje tako moćno na ljudsku psihu, jer je ljudska duša stvorena analogno i prema istom načelu harmonije kao i svemir i glazba koja iz njega proistječe.

James Hutton u članku „Neke engleske pjesme u pohvalu glazbe“¹⁴), govoreći o ilustrativnim primjerima koji ulaze u ovakove „laudes musicae“, obrazlaže njihovo podrijetlo i upozoruje na to da je većina ovih

¹⁰) Kao ilustracija ovoga u elizabetanskoj književnosti može poslužiti primjer, koji kasnije obrađujemo, iz Shakespeare-a (Henrik VIII čin 3) gdje dvorjanka pjesmom o Orfeju razgони kraljičine brige.

¹¹) Shakespeare: „Mletački trgovac“, čin V, prizor 1. Lorenzo u početku poznatog odlomka o glazbi govori o pastusima, koji na slučajni zvuk trublje, čim glazba takne njihove uši,

.....make a mutual stand,
Their savage eyes turn'd to a modest gaze
By the sweet power of music.....

.....stanu ko jedan,
a uznevjereni im se pogled smiri i ponikne
od blage moći glazbe.....

¹²) loc. cit. nekoliko stihova dalje to se isto mišljenje odražuje i kod Shakespearea.

¹³) Aluzija na ovo kod Shakespearea: Ričard II, čin V, priz. 5, stih 62.

¹⁴) James Hutton (Cornell Univ.): „Some English Poems in Praise of Music“. English Miscellany, 2, Rome 1951, Neki podaci u ovoj radnji oslanjaju se na materijal u navedenoj članku.

„*exempla*“ koji prikazuju moć glazbe dobila svoj početni oblik u „*uvodima*“ priručnika i udžbenika glazbe kakovi su bili u upotrebi u školama „*artes liberales*“ u helenističko doba, kada je glazba i kao teoretska nauka zauzimala jedno od najvažnijih mjesta. O postanku i evoluciji metafizičkog koncepta „božanska glazba“ biti će kasnije govora. Nan Carpenter u članku „Spenser i Timotej: muzička glosa o E. K.-evoj glosi“¹⁵⁾ govori o suvremenim izvorima u stručnoj glazbenoj literaturi odakle je engleska renesansa mogla crpiti napomenute teme i misli. Budući da stručnih i tehničkih traktata o glazbi ni udžbenika nije u Engleskoj bilo prije konca šesnaestog stoljeća, on nabraja kao moguće izvore nešto ranije kao i suvremene priručnike glazbi (između 1492 i 1558) koji su napisani u Italiji (Gafori: *Theorica musica*, 1492, Gioseffo Zarlino: *Instituzione harmoniche*, 1558), u Francuskoj (djela o glazbi unutar pokreta Pleiade), gdje kao i u helenističkim raspravama toga tipa matematičkim obrazlaganjima i tehničkim uputama prethodi kao uvodno poglavlje opći prikaz podrijetla glazbe i njezine odgojne uloge sa napomenutim stereotipnim primjerima njezina utjecaja na čovjeka. Unatoč nedostatku ovakvih djela na engleskom, analiza pjesništva iz konca šesnaestoga stoljeća pokazuje da su ideje o glazbi i popratne teme bile poznate ljudima od knjige te da su ih pjesnici elizabetanskog doba potpuno usvojili.

Kao primjer za ovo neka posluži pjesnička interpretacija „božanske“ glazbe na koju nailazimo u pjesmi „Orkestra: iliti spjev o plesu“¹⁶⁾, koju je napisao već spomenuti Sir John Davies. Analiza čitava spjeva pokazuje opseg i značenje pojma glazbe i njezine uloge u svijetu kao i vezu tog pojma sa renesansnom koncepcijom kosmosa. To je skup nazora koji su ostali čvrsto usađeni u duhove kroz čitavo ovo razdoblje sve do pobjede tzv. „Nove nauke“ (*The New Science*) daleko u sedamnaestom stoljeću. Ovdje će se navesti kao ilustracija samo jedna strofa iz tog spjeva.

And thou, sweet music, dancing's only life,
The ear's sole happiness, the air's best speech,
Lodestone of fellowship, charming rod of strife,
The soft mind's paradise, the sick mind's leech

With thine own tongue thou trees and stones can teach
That when the air doth dance her finest measure,
Then thou art born, the God's and men's sweet pleasure.¹⁷⁾

Oh slatka glazbo, samo ti što život plesu daješ,
jedina sreća uha, najbolji jeziče etera,
ka slozi vodiljo zvijezdo, čarobna palico smiriteljko razdora,
raju za nježnu dušu, bolnoga duha vidaru,

ti govorom svojim i kamen i drvo možeš poučiti,
da onda kad zračni se prostori razigraju u svom najčišćem ritmu,
ti tada se radaš, boga i ljudi ti najslada radosti.

¹⁵⁾ „Spenser and Timotheus: a Musical Gloss on E. K.'s Gloss“, PMLA, Dec. 1952. Vol. LXXI, № 5.

¹⁶⁾ Nažalost nijesam imala prilike pročitati E. M. Tillyardovo izdanje ovog spjeva (*Orchestra: A Poem of Dancing* by Sir John Davies, edited by E. M. Tillyard, Chato & Windus), gdje se urednik i pisac po svoj prilici u uvodu i komentarima bavi istim predmetom kao što to on radi u svojim izdanjima manjih Miltonovih pjesama.

¹⁷⁾ Citirano prema Hebel, Hudson etc.: *Tudor Poetry and Prose* (Appleton Century Crofts, str. 342, stihovi 316—322).

U ovoj strofi nižući attribute „glazbe” pjesnik nam je sazeo gotovo sve što je ovaj pojam sadržavao za renesansu, samo je ta čitava strofa mnogo od svog značenja izgubila za suvremenog čitaoca jer su neke riječi u njoj pomjerile svoj sadržaj u današnjem jeziku i izgubile od svoje asocijativne vrijednosti, koja je bila uvjetovana gledanjima i emotivnim poimanjima onoga vremena. Glazba je ovdje izvor ritma koji prožima svu tvar, ona je kreativni elemenat i osnova je koja odražava sređeni svemirski poredak kako su ga spekulativno izgradili kršćanski filozofi srednjega vijeka a u pjesničkoj viziji vidio i zorno prikazao Dante. Ona je također ona koja stvara duhovnu harmoniju i slika je rajskog blaženstva duše. Glazbu su i rajsko blaženstvo uzajamno povezali još srednjovjekovni književnici. Ona je tako ostala najživlji i najizražajniji simbol rajske radosti, a obvezatno također je spadala u Zemaljske rajeve, Venerine vrtove ljubavi, Rajske perivoje, sva ona divna viđenja u kojima se odražavala ljudska težnja za nedosežnom srećom i ljepotom. U ta je viđenja pjesnik uvodio čitaoca kroz kapiju „sna”, alegorijsku književnu konvenciju kojom se poslužiše najveći stvaraoci ljepote u srednjem vijeku, kao što su nepoznati autori romance o Aleksandru, pisac Pearl-e, kao i Chaucer, kojega cijene elizabetanski pjesnici a u nekim stvarima nasljeduje Spenser.

Tako je „the soft mind’s paradise” sadržajno bogatiji atribut za glazbu i povezan je s raznolikijim asocijacijama za pjesnika, jer nije samo hiperbolična slika glazbenog užitka kako bi je današnji čitalac shvatio i kako bi stvarnu glazbu osjetio. Zamisao o „Paradise”, „Earthly Paradise” (Raj, Zemaljski raj) iz ranijeg pjesništva bila je tada u elizabetansko vrijeme još svježja, jer je zanimanje za djela stvorena u konvenciji „sna” ne samo nadživjelo srednji vijek, nego je još poraslo kako je poraslo zanimanje za kozmologiju. Tako je konotativna vrijednost riječi „paradise”, življa i punija, budila čitav složeni niz slika i osjećaja, a do danas tokom vremena njezin se je sadržaj ispraznio. „The sick mind’s leech” se odnosi na vjerovanje da glazba može liječiti poremetnje duha i duševne bolesti. Aluzije na takovo vjerovanje su česte i u poeziji i u drami ne samo u šesnaestom nego i u sedamnaestom stoljeću i dalje. U slijedećem stihu citirane pjesme je aluzija na legendu o Orfeju koja služi pjesnicima da ilustriraju moć glazbe, a o tom će biti govora kasnije.

Neki atributi koje renesansni pjesnik pridaje glazbi i rječnik kojim okružuje njezin pojam i djelovanje („ravisht the senses” etc.) podsjećaju na način kako pjesnik engleske romantike pjeva o „prirodi” i njezinu djelovanju na čovjeka. Dokle glazba pjesnika neoplatonistu približava i uvodi u svijet više nadosjetne stvarnosti, „priroda”, kako je poimaju romantičari, ima npr. kod Wordswortha to svojstvo da čovjeku daje „the visionary power”, moć vizije „to see into the heart of things”, da „vidi srce stvari”, bit čovjeka i života i da mu se stvarnost ukaže obasjana svjetlom istine i ljepote.

To nije jedina crta u pjesništvu velikih engleskih romantičara koja ukazuje na njihovu srodnost s elizabetancima. I sam koncept glazbe s popratnim primjerima njezina učinka na čovjeka, gotovo isti kakvim ga je poznavala renesansa, preživjevši stoljeća i izmjenju pogleda na svemir i na čovjeka opet se javlja u dvije pjesme W. Wordswortha koje se isključivo bave glazbom.

Prva, „Moć glazbe”¹⁸⁾, nosi naslijeđeni naslov i pjeva o inkarnaciji pjevača Orfeja, koji se sada pojavljuje kao slijepi ulični pjevač i svojom pjesmom na trenutak zanosi i opčinja prolaznike gradske ulice otrgavši ih od svagdašnjice, i prenosi ih u stanje zanosa i blaženstva. Druga pjesma, „O moći zvuka”¹⁹⁾, koja također slijedi „laudes musicae”, renesansne pohvale glazbe, jedna je od zadnjih pjesama engleske lirike u kojoj se naša tema razrađuje detaljno i opširno a sadržava gotovo sve tradicionalne elemente teme. Međutim, ova pjesma nije odraz nekog integriranog Wordsworthova pjesničkog vjerovanja i djeluje više kao „poetical exercise”. Unutarnja istinska veza i sličnost stavova renesansnog i romantičnog pjesnika ne leži u formalnoj sličnosti tema. Premda je pjesnik imao visoko mišljenje o pjesmi „O moći zvuka”, ni tu kao ni u pjesmi „Moć glazbe” ne treba tražiti onu pjesničku spoznaju ritmičkog jedinstva, koja povezuje sve vidljivo i stvoreno na ovome svijetu s transcendentalnim skladom svemira što je sadrži Wordsworthova poetska vizija. Ta pjesnička spoznaja i svijest povezanosti i jedinstva svega stvorenog slična je onome što stoji u pozadini formule „glazba sfera” kod renesansnih neoplatonista i javlja se kao bljesak koji odijeva ljepotom najobičniji prizor u Wordsworthovim pjesmama. Imaginativna intimna veza s „prirodom” „ugađa” („tunes”) pjesnikovu dušu i sprema je da intuitivno spozna svoje jedinstvo sa svemirom, slično kao što „glazba” priprema i vodi renesansnog pjesnika prema percepciji tzv. „više stvarnosti”.

Premda se u nekim pojedinostima podudara s Wordsworthovim gledanjima, Coleridgeov stav manje je jednostavan. Ovaj, složeniji pjesnik, kada je u naponu zanosa, u pjesmi „Potištenost: Oda” (Dejection: An Ode. 1802) upotrebljava „glazbu” kao jednu od metafora u kompleksnom spletu slika i pojmova, kojima želi osvjetliti onu inspiraciju i moć u nama samima koja će preobraziti za nas mrtvi svijet bezizraznih i sivih oblika i koji će biti „light” svjetlo i „glory” ushit, te nam pokazati zemlju kroz blještavu koprenu, „a fair luminous cloud”, krasni sjajni oblak.

Ah! from the soul itself must there be sent
A sweet and potent voice, of its own birth,
Of all sweet sounds the life and element!

O pure of heart! thou need'st not ask of me
What this strong music in the soul may be!
What, and wherein it doth exist,
This light, this glory, this fair luminous mist,
This beautiful and beauty-making power.

Joy, virtuous Lady! Joy that never was given
Save to the pure, and in their purest hour,
Life and Life's effluence, cloud at once and shower
Joy, Lady! is the spirit and the power,
Which wedding Nature to us gives in dower,
A new earth and new heaven,
Undreamt of by the sensual and the proud —
Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud —

¹⁸⁾ The Poetical Works of W. Wordsworth, ed. E. de Selincourt, vol. II (Oxford), Power of Music, str. 217.

¹⁹⁾ *ibid.* On the Power of Sound, str. 323.

We in ourselves rejoice!
 And hence flows all that charms or ear or sight,
 All melodies the echoes of that voice,
 All colours a suffusion from that light.

Oh! iz same duše mora da poteče
 sladak i moćan glas, začet u samome sebi,
 život i počelo svakog zvučnoga glasa.

O ti čistoga srca! mene ti ne trebaš pitat
 što bi ta silna glazba u duši uzmogla biti!
 kakova je i gdje je stan
 tom svjetlu i sjaju, toj divnoj prozračnoj magli,
 toj čarobnoj moći što je stvaralac ljepote.
 Radost, kreposna gospo! Radost koja nikad nije dana
 osim onima što su čistog duha i to u najčišćem trenutku,
 život je, i odljev je života, oblak je i kiša.

Radost, gospo! ona je duh i moć
 što pirujuć Priroda u miraz nam daje,
 nova zemlja i nebo novo
 o kakovim i ne sanja putenost i ponos —
 Radost je taj slatki glas, Radost sjajni taj oblak,
 i radovanje u nama samim pjeva!
 Odatle teče sve što osvaja ili uho ili oko,
 sve su melodije jeke toga glasa,
 sve šare razljev samo toga svjetla²⁰⁾.

Ta tajna moć koja preobražava svijet i kupa ga ljepotom jest „a sweet potent voice” slatki moćni glas, „this strong music in the soul”, a ovdje je identična sa radošću „koju kao vjenčani dar i miraz daje Priroda” onima koji ne poznaju putenosti ni ponosa. I kod Coleridge-a kao i kod renesansnih pjesnika platonista püt i tjelesni apetiti sprečavaju doživljavanje „lijepoga” (tj. svijet idealnih forma kod renesansnog pjesnika) u svoj njegovoj potpunosti, premda je to kod starijeg pokoljenja spoznaja idealnih oblika transcendentalnoga svijeta, a kod mladih i nama bližih vizija ovoga svijeta transformirana unutaršnjim svijetom. Tako dok renesansni pjesnik „glazbu” povezuje u dva smjera s onim što je izvan nje, u jednom smjeru sa kozmičkom harmonijom sređenog svemira a u drugom smjeru sa ljudskim senzibilitetom, dotle ovaj romantik „prirodom”, kako je poima i pjesnički interpretira, samo donekle zamjenjuje kozmičku harmoniju, ali „prirodu” podređuje psihi čovjeka ograničavajući sva doživljavanja na unutaršnjost čovjeka. Tu se već počinje zatvarati krug unutar kojega će se kao u tamnici osamiti i tamnovati ljudski duh slijedećeg stoljeća. „Slatki i moćni glas” i glazba izviru iz nas samih i transformiraju vidljivi svijet u nešto značajno i puno sjaja, ali samo u prolaznim bljescima. Dok je za renesansne pjesnike svijet prave realnosti idealni svijet apsolutnih vrednota u koje nas može uvesti glazba izvan individualne psihe, glazba je za ovoga pjesnika romantike inspiracija, radost, čije su funkcije u njegovu pjesništvu slične ulozi glazbe za renesanse, a događaji se odigravaju u samoj duši pjesnika i pod utjecajem tih unutaršnjih događaja objektivni svijet sive i beznačajne stvarnosti osvjetljuje se svjetlom ljepote i višega smisla.

²⁰⁾ Prijevod je doslovan i nezgrapan, da bi se sačuvala točna pjesnikova poetska formulacija misli.

I kasniji romantik Keats pokazuje srodnost sa gledanjima renesanse, kada prilazi glazbi sa neoplatonističkoga gledišta u „Odi grčkoj urni” gdje veliča onu glazbu koju ne čuje tjelesno uho²¹⁾ (nečujne melodije), onu „intelektualnu” glazbu što je duh u sebi nosi kao izvor neugasle radosti. Iz ovakvih mjesta kod ovih se pjesnika osjeća da je glazba kao metafizička zamisao, nadživjevši srednjovjekovni i renesansni kosmos, opet privukla pjesnike čiji je idealistički pogled na svijet bio obojen platonizmom što su ga naslijedili od velikih pjesnika šesnaestog i sedamnaestog stoljeća.

Vrativši se na elizabetansku poeziju, nailazimo na daljnje primjere gdje se tematika o glazbi metaforično primjenjuje u ljubavnoj poeziji. Tako (god. 1594) Samuel Daniel, u sonetnom vijencu „Deliji” pjevajući ljepoti svoje drage, još se i na ovaj način služi rječnikom i asocijacijama vezanima uz glazbu:

Ah, beauty! Siren! fair enchanting good!
Sweet Silent rhetoric of persuading eyes!
Dumb eloquence
Still! harmony, whose diapason lies
Within a brow, the key which passion move
To ravish sense

Ah, krasoto! Sireno! lijepo čarobno dobro!
Slatki govoru bez riječi očiju što nagovaraju!
Nijema govornička snaga
Tihi sklade, čiji dijapazon leži
u tvomemu biću, ključu što pokreće strast
da osjete čarom zanese

„Nijema govornička snaga” ovdje kod Daniela i „nečujne melodije” Keatsa — oboje potječe iz pojma tzv. „svemirske glazbe” „musica mundana” platonista o kojoj će se još govoriti. Kako je ovo poimanje bilo prošireno, a usput služilo i puritancima da ne odbače glazbu kao što su odbacivali kazališnu umjetnost, može se zaključiti iz ove izjave Stephena Gossona u pamfletu „Škola opačina” (1579) gdje veliča ovu „nečujnu glazbu” i govori: „Pitagora . . . osuđuje zbog ludosti one koji o glazbi sude prema zvuku i uhu. Ako. . . želiš da ti bude od koristi glazbena umjetnost, zatvori gusle u njihove kutije i pogledaj u nebesa: promotri red sfera, neumitno kretanje planeta. . . izmjene godišnjih doba, sukladnost elemenata. . . to je prava glazba. „Dakle i ovdje se ponavlja antička misao o harmoničnoj izgradnji svemira i svijeta na glazbenoj osnovi, a u toj je harmoniji također izvor „nebeske” i „zemaljske” glazbe.

²¹⁾ „Ode to the Grecian Urn”, stihovi 11—20:

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter still; therefore, ye soft pipes, play on:
Not to the sensual ear, but more endear'd
Pipe to the spirit ditties of no tone:

Melodije su drage što ih uho čuje, al mnogo su draže one nam nečujne: stog, dvojnice nijeme glasite se dalje; ne tjelesnom sluhu, nego još milije prebirite duhu napjeve bezglasne:

U gornjim stihovima se osim toga vidi da je, uz platonističko značenje riječi „lijepo” i „dobro”, na ljubav i ljepotu prenesen rječnik i niz metafora koje izviru iz poimanja glazbe.

Renesansni pjesnik unosi glazbu ili popratne joj teme u svoju poeziju, ili da predoči njezinu snagu ili da uspoređi njezino djelovanje sa djelovanjem ljepote; ljubavi, prijateljstva, kao što to radi među inima npr. Giles Fletcher stariji u sonetnom vijencu „Licia“ (god. 1593) gdje pjeva:

Whenas her lute is tuned to her voice,
The air grows proud for honour of that sound,
And rocke do leap to show they reioice
That in the earth such music should be found.

Kada se lutnja složi da prati njezin glas,
zrak je ponosan da časti ga takav sklad,
a kamenje igra da pokaže radost svoju
što na zemlji takva se glazba može nać.

U ovim stihovima se spajaju dvije teme o glazbi, jedna o svemirskoj glazbi s kojom neizravno pjesnik uspoređuje pijev svoje drage uz lutnju kad veli da se kamenje veseli što se i na zemlji takova glazba može naći, a druga je stereotipni renesansni „exemplum” koji se najčešće ponavlja a koji se je najupornije održao u književnosti.

Taj je „exemplum” *legenda o Orfeju* koja dinamički dramatizira učinak glazbe na živo i neživo. Ova je legenda bila pristupna elizabetancu ne samo iz tradicije srednjovjekovne književnosti nego također iz suvremenih prijevoda Ovidija²²). Međutim, ilustrativna je funkcija ove legende dotle već bila vrlo duga života, a ušla je još u srednjovjekovnu književnu građu neizravno iz klasične književnosti (Ovidije: *Matamorfoze*; Vergilije: *Georgica IV*) posredstvom autora ranog srednjeg vijeka, u prvom redu Makrobija čiji je komentar „*Scipionova sna*” bio jedno od najčitanijih i najutjecajnijih djela srednjega vijeka. Niti na početku novoga vijeka zanimanje za ovo djelo nije jenjalo²³). Tako je legenda o Orfeju ušla u zajedničke zalihe pripovijedaka i „*exempla*” što su ih srednjovjekovni pisci i na latinskom i na vernakularnom prikupljali iz pjesničkoga djela Ovidija²⁴), koji je „moraliziran” služio kao rudnik književnog materijala prikladnog za alegorijsko ili moralno tumačenje.

²²) Najpoznatiji je Goldingov prijevod (god. 1567), što ga je po mišljenju književnih historičara po svoj prilici čitao i Shakespeare.

²³) Između 1472. i 1628. godine tiskano je oko 35 izdanja ovoga djela (Vidi J. A. W Bennets: *The Parliament of Foules*).

²⁴) Mnogobrojni su dokazi da je Ovidijevo ime bilo na usnama mnogih srednjovjekovnih pjesnika. U prolozima *Gesta redovitošću* formule u nabranjanju velikih pjesnika prošlosti ponavlja se slijed Homer—Vergil—Ovid. Da su Ovidijeve *Metamorfoze* bile priručno štivo u 14. stoljeću, zna svaki čitalac Chaucera (1340—1400), kod kojega, uz tragove utjecaja i mjestimične aluzije, nailazimo i na pjesnikovu izravnu izjavu da ga je čitao. U „*Knjizi o Kneginji*” (*The Boke of the Duchess*) on pripovijeda kako je u nesanicu da „otjera noć” uzeo jednu knjigu, „a romance”, i onda prepričava njezin sadržaj iz kojega se vidi da prepričava jednu knjigu iz *Metamorfoza*.

Tako je primjerice upravo fabula o Orfeju poslužila kralju Alfredu (god. 849—899) u prijevodu-parafrazi Boetiusova djela „De consolatione philosophie”²⁵⁾ u alegorijsko-ćudorednu svrhu. Nakon što ju je čitavu izvrsno ispriповijedao, pisac tumači Orfejevu pogrešku što se je „čim je izišao na svjetlo” (oslobodio se stanja grijeha) osvrnuo da pogleda Euridiku (poželio stanje grijeha osvrnuvši se na mrak podzemlja iz kojega je izišao). Pisac tvrdi da je ova legenda alegorija o grešniku, koji ne bježi od svojega grijeha nego priželjkuje da ga ponovi.

Smisao te iste legende o Orfeju Dante tumači drugačije. On je u drugom traktatu *Convivia* spominje da njome objasni drugo to jest alegorijsko tumačenje, pomoću kojega nam se otkriva jedna od nakana pjesničkoga djela, poučna nakana. Po alegorijskom tumačenju pjesnik je ovom pričom želio pokazati kako mudar čovjek svoj glas i govor upotrebljava da ublaži srca okrutnih i upokori divljačke volje koje nijesu odgojem uglađene, a takove zastupaju divlje zvijeri u legendi. Drvlje i kamenje tu predstavlja one kojima svjetlo znanja i razuma nije prosvjetlilo duh, te ih oni mudri vještom i slatkom riječi mogu podložiti svojoj volji i nadmoćnom intelektu. Ovdje se vidi koju je evoluciju smisla i sadržaja prošla legenda o Orfeju od srednjovjekovne moralističke do pjesničko-ilustrativne uloge u renesansi.

Da je asocijativna veza Orfej-moć glazbe, i to čista i bez primjene te legende u druge svrhe, specifična za elizabetanske pjesnike i za kasnija razdoblja kada je elizabetansko pjesništvo bilo na cijeni, svjedoči viteška romansa-bajka „Ser Orfeo” iz četrnaestoga stoljeća. Tu je Orfej postao kralj Engleske sa sjedištem u Winchesteru. Međutim, što je kralj ovdje nije važno, jer je naglasak na tome da je on vitez sa svim osebinama književnog viteza (on je ljubavnik koji slijedi svoju ženu-draganu i zalazi u nerealno carstvo čarobnog svijeta u potrazi za njom da je nađe i osvoji; osim toga je strastven lovac itd.). Vitez Orfeo je i majstor harfe. Kad mu gospodar vilinjeg carstva otme zaspalu draganu Dame Herodis, on ostavlja dvor i sve udobnosti i prerušen u siromašnog pjevača sa harfom luta šumama, koje su čarobna područja i pod vlašću vilinjih bića iz carstva bajke i magije. U tuzi i osamljenosti harfa mu je sva radost. Tu se unutar ovog narativnog sklopa bajke javlja kao jedan moment dio glazbene teme iz Orfeja koji prepoznamo iz elizabetanskih pjesnika.

And, when the weder was clere and bright,
He toke his harp to him wel right,
And harped at his owhen wille.
Into alle the wode the soun gan schille,
That alle the wilde bestes that ther beth
For ioie abouten him thai teth,

And alle the foules that there were
Come and sete on ich a brere,
To here his harping afine,
So miche melody was therin;
And when he his harping lete wold,
No best bi him abide nold.²⁶⁾

²⁵⁾ Sweet's Anglo-Saxon Reader, str. 11—13.

²⁶⁾ Sisam: Fourteenth Century Verse and Prose (Oxford) str. 22, stihovi 269—280.

A kada je vrijeme bilo čisto i jasno,
 on bi uzeo harfu i glasno
 svirao po miloj si volji.
 Širom sve šume glas mu se razlijebao
 da se je mnoštvo divljih životinja slijegalo
 i sve što je tamo bilo od radosti mu prišlo.

A ptice koje su tamo živile
 prhle bi na svaki trn te se divile,
 i sjedile da dokraja čuju mu svirku,
 toliko je milozvučja tu bilo i sklada;
 a kada bi prestao svirati, tada
 ni jedna životinja ne bi kod njega ostala.

Sir Orfeo se zatim kao lutajući pjevač „minstrel” probija u zamak vilijnega carstva gdje vidi svoju ženu uz mnoštvo drugih koje car čarobnjak bijaše oteo iz svijeta. Tu on svojom svirkom toliko oduševi vilijnega cara da mu on nudi ispuniti svaku želju. Na taj način on opet stječe otetu draganu i vodi je natrag u svoje kraljevstvo gdje iza nekih peripetija osvaja oteti mu prijestol i, prema konvencijama te književne vrste, sve se sretno svršava. Tako su se Pluton i klasično carstvo sjena pretopili u srednjovjekovnu mitologiju „fairy-land”-a. U pridobivanju vilijnega cara je varijanta onog dijela te muzičke teme o glazbi po kojoj ona „pakao može ganuti” (Thomas Campion) i „ukrotiti nakaznog čuvara pakla” (Edmund Spenser).

Međutim, u organskoj cjelini pjesme „Sir Orfeo”, u atmosferi bajke gdje je sve moguće i gdje su incidenti od kojih se radnja sastoji čudesni, djelovanje Orfejeve svirke ni u slučaju ptica i životinja, ni u slučaju vilijnega cara nije ništa što bi pobudilo čuđenje ili nevjericu. U drugačijem kontekstu, u okviru stvarnosti i svjetlu zemaljskoga dana kakav on donekle vlada u renesansnom pjesništvu, ova tema kao pohvala glazbi dobiva svoju snagu i svoj ilustrativni značaj.

Kako se iz ova tri primjera primjene legende o Orfeju vidi, ona je u predrenesansno doba kao dio narativne građe naslijeđene iz klasike služila za razne ciljeve, ali nije bila izričiti „exemplum” moći glazbe nad ljudskom psihom²⁷⁾.

U renesansnom engleskom pjesništvu pojedini elementi slikovnodinamičnoga kompleksa legende o Orfeju, kao što su to savladavanje „helish hounds”, divljih čuvara pakla, kroćenje životinja, pokretanje mrtve tvari pod čarobnim djelovanjem zvukova, javljaju se kao skup slika (images) priljubljenih uz pojam „glazba” što simboliziraju njezinu moć nad čovjekovim duhom, a prema namjeri pjesnika pretapaju se u niz metafora i služe mu da pjesnički predoči i objasni druge pojmove i misli.

U tome metaforičnom smislu Sidney upotrebljava ovu legendu u „Maloj pastoralu” objavljenoj u spomenutoj Davisonovoj zbirci „Poetical Rhapsody”.

²⁷⁾ Priča o Orfeju i Euridiki sačuvana je iz davnine kao balada na Shetlandskim otocima do devetnaestog stoljeća (Child's English and Scottish Popular Ballads), kao što je Ovidijeva priča o Piramu i Tizbi sačuvana do dana današnjega u hrvatskom primorju. (Vidi Delorko: Hrv. narodne balade i romance, Zgb. Zora 1951. str. 21—22: Tižbe i Piran). — Orfejev se je mit ponovno pojavio u novijem pjesništvu, a oživio ga je Rainer Maria Rilke u svojim sonetima.

Sweet Orpheus' harp, whose sound
 The steadfast mountains moved
 Let here thy skill abound
 To join sweet friend beloved.

Orfejeva slatka liro, čiji zvuk
 postojane je planine pokrenuo,
 obilno darom nas ovdje nadari tvojim
 da se mili i ljubljani združe.

Tako je u dramski pogodnom trenu i Shakespeareu ista legenda poslužila kao podloga za prekrasnu pjevanu liriku u uvodu u III čin Henrika VIII, gdje brižna kraljica Katarina moli jednu od djevojaka da uzme lutnju i da joj pjesmom razgali tugu.

Orpheus with his lute made trees,
 And the mountain tops that freeze,
 Bow themselves, when he did sing:
 To his music plants and flowers
 Ever sprang: as sun and showers
 There had made a lasting spring.

Every thing that heard him play,
 Even the billows of the sea,
 Hung their heads, and then lay.
 In sweet music is such art,
 Killing care and grief of heart
 Fall asleep, or hearing die.

Zelene krošnje Orfej je lutnjom
 i ledene vrhunce zavite šutnjom
 činio da mu se pokloné pjesmi:
 Na njegov pijev su biljke i cvijeće
 nicali i rasli: ko da pramaljeće
 ne prolazi sa daždom i suncem.

Čak i mora burnoga bibanje
 i sve što mu je slušalo sviranje
 slijegalo se i spuštalo glave.
 A slatka glazba taku ima vlast,
 da crna će briga i bolnog srca strast
 zaspati il slušajući mrijeti.

Orfej služi pjesnicima također i kao zgodna usporedba da slave pjesničku moć svojih većih kolega, jer se pojmovi „glazba” i „pjesništvo” često uzajamno tumače i zamjenjuju kao i predodžbe „pjesnik” i „pjevač”. To spada i u alegorijske konvencije pastoralne pjesničke vrste, gdje se pod pastirskom odjećom pjevača skriva određeni pjesnik. U primjeru koji kasnije slijedi Spenser u Pastirskom kalendaru (*The Shepherd's Calendar*, *The October Eclogue*) opisuje moć Sidneyeve poezije govoreći o pastiru Cuddie-u. Tako William Browne (1588—1643), poznat kao pisac *Britania's Pastorals*, u jednoj lirici toga spjeva (knjiga II, pjesma 1) veliča Spensera što je opjevao junačke vitezove Vilinjega carstva stihovima tako dotjeranim (elegant) i takova sugestivnog čara,

That had the Thracian played but half so well,
He had not left Eurydice in Hell.

da je trački pjevač i napola tako dobro svirao,
ne bi on bio ostavio Euridiku u Podzemlju.

Dalje u istome spjevu (knjiga II, pjesma 2) u pohvalu Sidney-u kaže da je on više nego smrtnik i da je u njegovu načinu pjevanja (style) toliko nadzemaljskog da je

Struck more men dumb to harken to thy song
Than Orpheus harp.....

od divljenja zanijemilo slušajući tvoju pjesmu više ljudi
nego li slušajući Orfejevu harfu.....

Ponovno će se kasnije ovaj „exemplum” pojaviti u engleskoj lirici, i to koncem sedamnaestog stoljeća, kada će Drydenu Orfej sa svojom harfom poslužiti za pjesničku usporedbu u „Pjesmi za dan svete Cecilije” (A Song for St. Cecilia's Day Nov. 22.1687). Tu pjesnik uspoređuje moć poganskoga svirača nad nižim bićima sa mnogo uzvišenijim i profinjenijim utjecajem svirke i glasa kršćanske zaštitnice glazbe svete Cecilije koja je privukla anđele i pretvorila Zemlju u Raj svojim pijevom. Deset godina nakon toga Dryden za godišnjicu svetici piše „Aleksandrovu Gozbu” gdje ponovno Orfejeva glazba simbolizira moć nad zemaljskom stvari, a nebeskoj se glazbi pridaje stvaralačka moć, kojom je iz kaosa organizirala svemir na početku te će se kasnije na glas nebeske trube (glazbe) sudnjega dana opet vratiti u staro stanje kaosa (And Music shall untune the sky!). Tako je ovdje klasična legenda u službi glazbe prešla iz renesanse i ušla još i u okvir baroka, a kako smo vidjeli, javlja se i kasnije i daje Wordsworthu temu za jednu pjesmu.

Uz temu „Orfej” u književnosti renesanse podsjećamo ovdje na još jedan tipizirani primjer koji dramatički prikazuje učinak glazbe na čovječji duh. To je već spomenuta scena iz života *Aleksandra Velikoga* koja ocrta promjene njegova raspoloženja dok sukcesivno sluša glazbe raznih tonaliteta. Na tu temu nailazimo i u pjesništvu, kao i u traktatima o pjesništvu i glazbi. Ta će ista tema, pjesnički slobodno preoblikovana i razgrađena, biti osnova za Drydenovu pjesmu „Aleksandrova gozba” u doba koje prelazi okvir ovdje obrađenog razdoblja.

Premda ovaj incidentat nije prešao u renesansnu književnu tematiku izravno iz silne grade okupljene oko lika Aleksandra Velikoga, u kojoj se je odrazilo mitsko srednjovjekovno stvaralaštvo, zanimljiva je uloga njegova imena kao katalizatora. Oko jezgre podataka o njegovu životu koje je prenio iz antike u srednji vijek povjesničar Orozije (5. stoljeće) naslagali su se mnogobrojni slojevi fiktivnih i fantastičnih dodataka. On postaje središnja ličnost u nizu različitih verzija „romana” s obiljem elemenata bajke (on leti sa Zemlje u Zemaljski raj i vidi feniks pticu itd.). Kako se razabire iz popisa djela što su ih izdavale nove tiskare, književno blago srednjega vijeka još nije bilo mrtva i preživjela materija u prvom stoljeću novoga. Ali, kao i u slučaju legende o Orfeju ovaj incidentat iz života legendarnog osvajača služi pjesnicima novoga vijeka isključivo kao primjer utjecaja glazbe. Sjetimo se da su izravni izvori ovoga „exemplum-a” humanistički i renesansni spisi o glazbenoj teoriji, kako to dokazuju Nan Carpenter i James Hutton u spomenutim raspravama.

U elizabetanskoj lirici nalazimo događaj iz života Aleksandra Velikoga u stihu deskriptivno iznesen kod Thomasa Watsona (c. 1557—1592), koji je kao prevodilac i kulturno-literarni posrednik između evropskog kontinenta i Engleske, kada se radilo o književnoj modi, odigrao veću ulogu nego kao samostalan pjesnik. On je ostavio u stihovima potpunu obradu ovoga školskoga primjera utjecaja glazbe na ljudsku dušu, što je kao pjesničku sliku upotrebljavaju i kasniji liričari.

Some that report great Alexander's life,
They say that harmony so moved his mind
That oft he rose from meat to warlike strife
At sound of trump or noise of battle kind;
And then that music's force of softer vein
Caused him to return from strokes to meat again.

Neki koji opisuju Velikoga Aleksandra život,
vele da je sklad (glazba) tako djelovala na njegov duh
da je često znao ustati od gozbe i zapodjeti kavgu
na glasove trublje ili borbene bojne zvuke;
a onda snaga glazbe sa nježnije²⁸ žice
navela bi ga da se odvrati od mača i za stol vrati.

U daljnja tri stiha on govori o nebeskom podrijetlu glazbe.

And as for me, I think it nothing strange
That music having birth from heaven's above
By diverse tunes can make the mind to change;

A što se mene tiče, meni se ne čini nimalo čudno
da glazba, jer potječe iz visina nebesa,
različitim napjevima može prouzročiti promjene u duši;

I ovi neobično prozaični stihovi, uz ostale primjere, jedna su ilustracija više koja pokazuje proširenost metafizičkoga gledanja na glazbu i vjere da je svemir izvor glazbenoga sklada. Vjerovanje u mogućnost da glazba djeluje na duh i materiju ishod je takova poimanja njezina podrijetla, a uz takovo tumačenje povezana su i određena „exempla”, teme koje ulaze u renesansnu poeziju. Taj poetski materijal, kako je već napomenuto, ishod je dugog razvoja i tradicije koja je nastala djelomično izvan književnosti u užem smislu riječi i svojim korijenjem seže u filozofske poglede antike.

Već u davno doba, sve od grčkog filozofa Pitagore, predočenu zamisao o građi svemira prati mit o glazbi sfera i nebeskoj harmoniji koja vlada kozmosom, i to ne samo makrokozmosom nego također u mikrokozmosu svojim djelovanjem na čovjeka. Ovu koncepciju složenu od nekoliko tema razrađivali su uz neke varijante i nadopune mislioci od helenističkog doba preko

²⁸⁾ Nan Carpenter u navedenom članku tvrdi da se je ova epizoda prije Drydena rijetko obrađivala u potpunosti onako kako je iznosi E. K. u glosi „Listopadske ekloge” Spenserova „Pastirskoga kalendara” (gdje pripovijeda ne samo kako je frigijska melodija bojovno raspoložila i raspalila Aleksandra, nego i kako se je opet primirio kada je glazbenik Timotej — „Chaunged his stroke” i izmijenivši ritam prešao na lidijsku i jonsku harmoniju). Međutim, kako se vidi iz navedene Watsonove pjesme koja nije, koliko mi je poznato, još nigdje u literaturi o ovome predmetu spomenuta, relativno rano englesko pjesništvo posjeduje cjelovit prikaz ovoga „exempluma” glazbe.

neoplatonista i srednjovjekovnih komentatora, koji su primili te ideje iz latinskih spisa i prilagodili ih kršćanskim pogledima, pa do renesansnih pisaca koji su raspravljali o glazbi i pisali poetike. Od antičkog doba do renesanse često se aludira na taj povezani niz vjerovanja o glazbi, o njezinim izvorima i djelovanju na ljudsku psihu i čovječji karakter. Renesansni pojam o glazbi i njezinu učinku na čovjeka ishod je razvoja neoplatonističko-kršćanskog mita s jedne strane o glazbi sfera (musica mundana) a s druge o zemaljskoj glazbi, čije se djelovanje ilustrira nizom istih primjera što se povlače kroz književnost do neoklasika, pa i kasnije.

Prva misao o nebeskoj glazbi, koja je kasnije dalje razvijana a potekla je iz tumačenja svemira kao slijeda pokretnih koncentričnih sfera, bila je da se te sfere sa nebeskim tijelima ne pokreću u tišini nego da se glase, i to različitim tonovima prema svojim brzinama i udaljenostima. Budući da je bilo osam razmaka u nebeskom prostoru među osam sfera, predstavljalo se je da tonovi što ih one proizvode čine oktavu i da se glase harmonično prema zakona glazbenoga sklada. Odatle naziv „harmonija sfera”, „nebeska harmonija”. Smatralo se da je ova glazba aktivna duša svemira, da je ona ono što veže svemir u savršen sklad i pokreće ga u divnom redu, pa da ta ista harmonija pokreće sve što na svijetu postoji, a odražuje se i u čovječijoj duši, tako da čovjek, premda nije u stanju čuti nebesku glazbu sfera, reagira na zemaljsku, koja je slabi odraz te vanzemaljske glazbe.

Ova koncepcija potječe od filozofa Pitagore sa Samosa (VI stoljeće pr. n. e.), koji je, baveći se svim prirodnim pojavama, ustanovio šta je izvor zvuka u glazbi i otkrivši odnose među tonovima postavio pojam oktave i matematički je izrazio. Pitagorovci su tvrdili da je svemir izgrađen na glazbenom načelu, na sustavu lire, a izvorom glazbe koja održava ravnotežu svemira bila su im kretanja nebeskih tijela i harmonija sfera. Vjerovali su da zemaljska glazba ima golemu moć nad čovjekom, a da neke njezine vrste liječe i duhovne i tjelesne poremetnje.

Platon u „Timaeusu” i „Republici” govori o svemiru koji se sastoji od osam obruča s nebeskim tijelima a vezan je jednom osi kao vretenom. Personifikacija neumitnih zakona prirode „Nužda” vrti na koljenima to vreteno. Platon uz „suđenice”, njezine kćeri, toj koncepciji svemira dodaje i sirene, koje borave na vanjskoj površini sfera i pjevaju kozmički pijev. On u „Republici” kaže: „Na površini je svakoga kruga sirena, koja se okreće s njim i pjeva jednu notu ili ton. Osam ih skupa čine jedan sklad (zbor). . .”

Neoplatonisti zamjenjuju sirene muzama, a srednjovjekovna kršćanska mitologija mjesto sirena i muza na sfere smješta hijerarhije anđeoskih zborova, „čistih” intelekata, koji prema ranijem vjerovanju pokreću sfere a prema kasnijem također veličaju stvoritelja i sklad stvorenoga svojim himnama.

Zasluga je još nekih klasičnih pisaca, koji su je čitali i reinterpretirali u srednjem vijeku, da je ta metafizička veza svemira i glazbe našla puta do renesanse. Latinski književni teoretičar Quintilian (god. 35—100 pr. n. e.) u svom djelu „Institutio oratorica” (o govorništvu), kada govori o glazbi, prenosi Platonovu viziju svemira, kojim vlada harmonija glazbe sfera. I Grk Plutarh, kojega su prevodili u renesansi, u djelu „De musica” ponavlja Pitagorine i Platonove zamisli.

Neoplatonisti, tražeći svemu što postoji paralelizme u svijetu zamisli — u višoj realnosti koja se ne može otkriti posredovanjem osjetila — proširili su ovaj mit o vanzemaljskoj glazbi makrokozma i vjerovali da je zemaljska glazba odsjev kozmičke harmonije pa da se ta harmonička struktura svemira izražena nebeskom glazbom odražuje preko zemaljske glazbe u ljudskoj duši. Zbog toga svaki onaj koji u sebi nosi makar nesvjesno zvukove te kozmičke harmonije osjeća učinak zemaljske glazbe. Svi pisci koji se bave ovim predmetom u renesansna vremena naglašuju svemoćan utjecaj glazbe na čovjeka, govore kakovu je ulogu Platon namijenio glazbi u odgoju i navode nama već poznate primjere.

Srednjovjekovni kršćanski komentatori pisaca antike razrađuju navedena gledanja o svemiru, glazbi i njezinu djelovanju, pa će ih dodati onodobnim pjesnicima da ona postanu opće dobro koje će prijeći i u poeziju potonjih vremena. Pisci najranijega srednjeg vijeka i osnivači srednjovjekovne nauke, kao što su to Makrobije²⁹⁾, Martianus Capella (5. stoljeće), pa Boetije, Cassiodorus i Isidor Seviljski (6. stoljeće), ponavljaju na razne načine metafizičku koncepciju svemirske glazbene harmonije te kao i klasični pisci iznose razlog zbog kojega mi ne čujemo kozmičkog pijeve sfera. Za jedne je čovjek u okovima tijela vezan uza Zemlju i njezine grube elemente pa zato zbog svoga nesavršenstva ne čuje te savršene glazbe. Po tumačenju nekih pisaca, odabranici koji su slijedeći putove kreposti i plemenitih vrlina uspjeli otrgnuti se od vlasti zemaljske tvari, uspjeli su čuti kozmički pijeve, a to se tvrdi za Pitagoru. Drugi su, kao Ciceron, držali da toga veličanstvenog zvuka ljudsko uho ne može primiti, jer je ono pre slab organ. Ovdje je zanimljiv kao posrednik između antičke ostavštine i srednjega vijeka pjesnik-alegoričar Kartažanin Martianus Capella iz početka 6. stoljeća, a za kojega se ne zna je li bio poganin ili kršćanin. C. S. Lewis³⁰⁾ ga naziva nekom vrstom staretinara, što je pokupio i u svojim stihovima predao srednjem vijeku čitavu zalihu raznovrsnih antičkih vjerovanja. On u alegorijskom spjevu „De nuptiis” sumira stanovište o glazbi u času kad nastupa idejna prevlast kršćanstva. Kozmički glazbeni sklad stvoren je zračenjem božanskog sjaja, on prati kretanje zvijezda, a duše oblači u njihovu tjelesnu odjeću. Harmonija ljude vodi i daje im ritam, uči ih upotrebi instrumenata. Zbog toga glazba igra toliku ulogu u životu čovjeka; on u vjerskim obredima uz glazbu žrtvuje, ona ga prati u ratu i miru, liječi pometnje duha i bolesti tijela. I na životinje djeluje, kako je Orfej pokazao, pa i na mrtve stvari. Dakle kod njega već nailazimo na uobičajenu tematiku o glazbi kako smo je vidjeli kod renesansnih pjesnika Engleske.

Mit o glazbenoj ulozi bestjelesnih „inteligencija” morao je nastati još prije Dantea, jer Dante ulazeći u Zemaljski Raj (Purg. 30, 92—3) čuje anđele „koji pjevaju uvijek slijedeći glasove vječnih sfera” (che notan sempre dietro alle note delli eterni giri). Kod Dantea, kojemu je svemir s Paklom, Čistilištem i Rajem hijerarhijski potpuno sređen sustav, razrađena je sukladnost između devet sfera i devet srednjovjekovnih anđeoskih redova, dok

²⁹⁾ Za Makrobija se treba sjetiti da nije samo jedan od pisaca s čijim spisima Chaucer (14. stoljeće) provodi dane i često ga spominje nego da ga i Samuel Johnson čita i cijeni kako to pripovijeda Boswell.

³⁰⁾ C. S. Lewis: *Allegory of Love*, str 78—79.

humanist Ficino govori o neoplatonističkim muzama³¹⁾, duhovima koje, on veli, neki nazivaju anđelima i arkandelima. Tako dolazi kod humanista do potpunog stapanja starijih antičkih mitova o svemiru s kršćanskom srednjovjekovnom mitologijom, a sfere i anđeli vežu se uz tematiku pohvala glazbi (laudes musicae).

U srednjoeuropskom pjesništvu Chaucer, koji je dobro proučio Dante-a i bio upućen u duhovna zbivanja svojega vremena, u svojim djelima putuje nekoliko puta u duhu svemirom srednjovjekovne zamisli i na jednom mjestu³²⁾ ovako svemir prikazuje kao izvor glazbe:

And after shewed he hym the nyne speres,
 And after that the melodye herde he
 That cometh of thilke spere thryes thre,
 That welle is of musik and melodye
 In this worlde here, and cause of armonie.

A onga mu je pokazao devet sfera,
 zatim on začuje melodiju
 koja dolazi od te tri puta po tri sfere,
 što su izvor glazbe i melodije
 na ovome svijetu ovdje i uzrok harmonije.

Uspoređujući ovo s navedenim citatima o kozmosu i glazbi kod renesansnih pjesnika, vidimo da se predodžba svemira i njegova odnosa sa glazbom kako je naslijeđena iz srednjovjekovne filozofije i književnosti nije radikalno izmijenila, kao ni većina poimanja iz onoga područja što bismo ga nazvali danas područjem nauke. Pjesništvo se drži još dugo geocentrične predodžbe svemira i popratnih njezinih osebina.

Preskočivši stoljeća od Chaucera i ostavivši pjesnike po strani, u renesansnim spisima o glazbi i drugdje gdje se ona spominje nailazimo također na isto veličanje glazbe i na isto vezanje svemirskoga sklada sa čovječjim duhom kao i u dotadanjoj književnoj tradiciji, pa čak su i primjeri njezina djelovanja i poredak misli stereotipni. Ronsard u „Predgovoru o glazbi” (Preface sur la Musique, 1560) ponavlja, prema predaji, uz ostalo i misao da onaj tko je tup da bi osjetio glazbu („tko nije ganut i ne zatreperi od glave do pete i nije slašću zanesen. . .”) ima zlu, pokvarenu dušu i treba ga se čuvati.

Malo kasnije će Shakespeare na Lorenzova usta u „Mletačkom trgovcu” (čin V, prizor 1) s pozornice izreći istu misao:

The man that hath no music in himself,
 Nor is not moved with concord of sweet sounds,
 Is fit for treason, stratagems, and spoils;

.....
 Let no such man be trusted.

Čovjek koji glazbe u sebi nema
 niti ga sklad glasova slatkijeh gane
 na izdaju je spreman, lukavstvom domoć se plijena;

 Takovom ne vjeruj nikad.

³¹⁾ Na crtežu u izdanju djela „Theoria musica” od Talijana Gaforia iz god. 1496, prikazane su na svemirskim sferama muze.

³²⁾ W. W. Skeat: The Complete Works of Geofrey Chaucer (Oxford) The Parliament of Foules (Ptičji sabor) The Proem, str. 102, stih 59—64.

U ostatku ovog ulomka Lorenzo spominje kozmički pijev zvijezda:

There's not the smallest orb thou beholdest
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-eyed cherubins.

Ni najmanje zvijezde što je vidiš nema
a da ko anđeo kružeći ne pjeva,
u zboru se glaseć skladom neumornim
mladim kerubinim nevinoga oka.

Zatim Lorenzo govori o odgovarajućem glazbenom skladu kojemu je izvor u ljudskoj duši:

Such harmony is in immortal soul

Takov je sklad u besmrtnoj nam duši

i navodi često navedene razloge zbog kojih mi toga sklada ne čujemo, a to je naša smrtna odjeća, tijelo koje nam je tamnica i koje nam priječi da tu harmoniju uhom osjeta oćutimo. Potom Lorenzo raspravlja o djelovanju glazbe na ljude i životinje³³). To nije jedini slučaj gdje Shakespeare usko veže moralne vrline ćovjekova karaktera s njegovom sposobnošću da osjeti moć glazbe. Cezar u razgovoru s Antonijem (Julije Cezar, ćin I, prizor 2) kaže o Kasiju uz ostalo da „on ne ćuje glazbu” i pridodaje da su takovi ljudi opasni. I Olivija (u „Sveta tri kralja”) zaljubljena u Violu prerušenu u mladića, zna za slast koju u smrtniku budi pijev sfera, a kada odbija da sluša Violine rijeći kojima ova zastupa ljubav kneza Orsina, veli da bi radije ćula rijeći ljubavnog oćitovanja od nekog drugoga (same Viole) nego glazbu sfera, dakle nešto što dušu zanosi najvećom srećom. Osjeća se na još nekoliko mjesta da je takova koncepcija glazbe u vezi s koncepcijom svemirskog poretka dio nasljeđa jedne duge tradicije, koju su renesansni mislioci i estete oživjeli, i da su je Shakespeare i ćitavo njegovo i buduće pokoljenje prihvatili da se njome posluće u svoje pjesnićke svrhe.

I u Spenserovu Epithalamionu (stih 136) kao i u njegovoj „Listopadskoj eklogi” (The October Eclogue) u „Pastirskom kalendaru”, gdje pastiri Piers i Cuddie raspravljaću o pjesnićtvu i poloćaju pjesnika u drućstvu, kao i u komentaru toć eklogi što ga je napisao E. K., odrazuju se platonistićke misli o pjesnićkom nadzemaljskom nadahnuću i o ćudotvornom ućinku glazbe. Spenser, pjevajući o moći pjesme pastira Cuddiea, da opiše tu moć slući se konvencionalnom slikom iz glazbe. Piers kaže Cuddieu:

Soon as thou gynst to sette thy notes in frame,
O how the rurall routes to thee doe cleave,
Seemeth thou dost their soul bereave,
All as the shepheard, that did fetch his dame
From Plutos balefull bowre withouten leave:
His musicks might the hellish hound did tame.

Ćim otpoćneš glasove slagati u pjesmu,
o kako se s polja sve živo oko tebe sjati:
kao da im duh lišavaš svih osjeta tijela,
onako kao pastir što odveo je ljubu svoju
iz Plutonova mraćnog bez dozvole doma:
moć njegove glazbe ukrotila je ćuvara pakla,

³³) Vidi bilješku 11.

To se odnosi, kako je jasno, na legendu o Orfeju i Euridiki ovdje upotpunjenu silaskom Orfeja u Podzemlje. Fraza „to bereave the soul of senses”, kako je već prije rečeno, tipična je za neoplatoniste pjesnike kada se radi o glazbi ili poeziji, a znači utišati i prekinuti poruke koje dolaze iz vanjskog materijalnog svijeta preko osjetila, da duh uzmogne primiti poruke iz nadmaterijalnog duhovnog svijeta. I Sidneyeva koncepcija pjesništva i uloga koju on pjesništvu pridaje u društvu u „Obrani poezije” (Apologie for Poetry) jasne su, kako je spomenuto, u svijetlu neoplatonističkih ideja o glazbi. Glazba i pjesništvo u renesansnim književnim teorijama usko su povezani, a podvrgnuti su načelu da umjetnost ima ulogu uzdignuti čovjeka i učiniti ga boljim. Ovakvom se tezom ujedno odbijaju prigovori i napadaji puritanaca koji su umjetnost smatrali opasnom po društveni moral.

Milton, sin glazbenika i najglazbeniji od pjesnika — a premda po kronologiji spada u XVII stoljeće još sveudilj čovjek renesanse, jer ga je kao pjesnika izgradila i nadahnula dotadanja talijanska književna predaja — još kao mladić u dva se maha u prozi bavi pitanjem glazbe sfera (u „De sferarum concertu” i u drugoj javnoj disputi koju je govorio na sveučilištu). Predajom utvrđena vjerovanja osnova su i odlomcima o glazbi u „Izgubljenom Raju”, „L’Allegro” i „Il Penseroso”, na ta se vjerovanja aludira u „Comusu” (stih 111—115) i „Arcadesu” (stih 63).

Isto je vjerovanje nadahnuće mnogobrojnim manje poznatim pjesmama o glazbi u elizabetansko doba, kao što se i brojne aluzije i slike ugrađene u pjesme odnose na glazbu sfera i na moć zemaljske glazbe nad ljudskim dušama.

Nakon što smo podrobno prikazali postanak i razvoj mita o svemirskom podrijetlu glazbe i njezinu utjecaju na ljudski duh, osvrćemo se zaključno na dva stoljeća renesanse i na njezine ovdje izložene književne i glazbene teorije, jer su usko povezane s vjerovanjem u nadzemaljski izvor glazbe. Predočili smo ovo vjerovanje i zbog nekoliko spomenutih umjetnički velikih pjesama posvećenih isključivo veličanju glazbe ili onih koje sadrže slike i metafore što izvire iz iznesenog mita, pa i zbog mnogobrojnih aluzija razasutih po engleskom pjesništvu³⁴), kojih sadržajno složeno bogatstvo ne bi moglo doći do izražaja bez poznavanja razvoja mita o svemirskoj harmoniji i podrijetla vjerovanja u čudotvornu, metafizičku moć glazbe.

³⁴) Da je taj davno stvoreni mit o glazbi u mnogobrojnim svojim inačicama još uvijek živa sirova građa iz koje pjesnik prema potrebi odabire neke momente kao slike i metafore i imaginativno ih može prilagoditi svome pjesničkom cilju, među inim vidi se iz nekoliko stihova pjesme „Među školskom djecom” od W. B. Yeatsa, (1865—1939), stihovi 45—48:

World-famous golden-thighed Pythagoras
Fingered upon the fiddle-sticks or strings
What a star sang and careless Muses Heard:

.....

Glasovit diljem svijeta Pitagora zlatnoga bedra
pratio je prebiruć na gudalu ili na žicama
što je pjevala zvijezda, a nehajne slušale ga muze;

.....

SUMMARY

MUSIC AS POETIC STATEMENT IN ENGLISH
RENAISSANCE POETRY**Some remarks on the origin and poetic use of the music myth and allied themes
in the poetry of the English Renaissance**

The subject of the paper is introduced by a short examination of the possible meanings and values of the word „music”, first as applied to poetry in general to designate the „musical” nonsemantic patterns of poetic structure, then in its music — song Elizabethan context, in order to restrict the term, as far as this paper is concerned, to the concept „music” as it penetrates English Renaissance poetry or fulfills a figurative function as comparison, image and metaphor.

In a short survey of the music-song Elizabethan context, the author touches on the close connection of the two arts (music and poetry) in Elizabethan theories of art. The dramatic function of some of the songs and the stage directions „music” in the Tudor and Stuart drama are briefly stated and illustrated.

The short summary of the position of music as the art allied to poetry and drama serves the author to show the climate of the times as favourable for the literary use of the concept „music” which is presented as charged with a poetic potential.

The metaphysical content of the concept is illustrated by quotations (Sidney, *The First Song* from the „*Arcadia*”), by the analysis of the phrase „soul from senses sunders” and by the examination of the poet’s prose statement when he describes the state of mind under the influence of science and the arts (mathematics and music) as a way of reaching the highest spiritual goal — the perception of the extra-sensual world of Ideas (*Apologie for Poetrie*, passus V.), when the spirit under the active influence of music or philosophy has eliminated the disturbances from the world of senses. The concept „music” and its verbal predicatives „to ravish the human senses”, „to ravish the thought”, „to bereave the soul” as used by Sidney, Spenser, Daniel, Richard Barnfield, Sir John Davies, Herrick and even, much later, by Dryden etc., shows both the persistence of this imaginative patterning in connection with „music” and its function in the neo-platonic world view shared by most of the Elizabethan poets. The author further draws a parallel between the meaning of the word „music” for an Elizabethan poet and that of the word „Nature” for Wordsworth and Coleridge. Wordsworth’s two poems on music (*Power of Music*, *Power of Sound*) are analysed to show their relation to the Elizabethan „*laudes musicae*”. Though Wordsworth wrote these two poems on the subject of music, it is not there that we should look for that imaginative awareness of the rhythmic unity of all created things of this world with the transcendental harmony of the universe which his poetic vision expresses, and which the Elizabethans understood and felt in

the concept „musica mundana”. That awareness of the unity of the creation, similar to the Renaissance consciousness at the back of the formula „the music of the spheres”, comes in illuminating flashes in all Wordsworth great poetry. Through the perception of nature the poet’s soul is tuned to perceive its unity with the universe in a similar way as the Renaissance poet is lead to the perception of the higher reality through „music”.

Coleridge’s approach is less simple. Quotations from his „Dejection: an Ode” serve here to demonstrate the poet’s use of the concept „music” as a metaphor in a complex interlocking of images through which the poet wishes to throw light on that inner force that transforms our vision of the world and reveals the earth to our eyes enveloped „in fair, luminous cloud”. This „strong music in the soul” Coleridge identifies with the Joy given by Nature. Here the connecting link between the Elizabethan concept of „music” and that of Coleridge’s complex music-joy-nature manifests itself, for the mental states established under the influence of the Elizabethan „music” and Coleridge’s interlocked concepts music-joy-nature are in both cases the means of detaching the soul from the grosser things of this world; a gift given to those who are free from the tyranny of sensuality. But while for the Renaissance poet „music” springs from the harmony of an ordered universe and, coming from without, leads the soul toward the vision perfect, which is objectively conceived of as something apart from the conceiving mind, the Joy-music of the Romantics is a subjective inner light, throwing its rays and illuminating the world of reality. By imprisoning this power within the inner recesses of the individual soul the Romantics have started building an encircling wall which will shut the individual in when this unstable inner light is extinguished and the intimate touch with their „Nature” broken. It is in this way that the individual has been psychologically prepared for the isolation of the End-game. Thus, though the Elizabethan and the earlier Romantic poet go hand in hand part of the way, they also differ in their approach to „music”. Keat’s „unheard melodies” on the other hand show an ear attuned to the cosmic music heard by the Platonists by the inner ear only.

Turning once more to the Elizabethans, the author treats the use of the concept „music” as subservient to love poetry (Daniel, Fletcher etc.) and goes on to one of the allied themes, the illustrative „exemplum” of the poetically significant Orpheus legend which is attached to it (quotations from Sidney, Shakespeare, Spenser, Thomas Browne, Dryden etc.). To show that the Orpheus legend has developed very late as an exemplum to illustrate the power of music, the author briefly traces the myth through the Middle Ages discussing its narrative, moral and allegorical function in King Alfred’s translation of Boethius, in Dante’s *Convivio* and in the Middle English romance *Sir Orfeo*.

The behaviour of Alexander the Great, another Elizabethan „exemplum” of the power of music over the human soul, is illustrated by quotations from Thomas Watson’s poem „Some report that. . .”, Spenser’s *Shepherd’s Calendar*, *October Eclogue*, Dryden’s *Alexander’s Feast*, together with a brief account of its sources.

The Elizabethan belief in the cosmic origin of music as „the song of the spheres”, „harmony of the spheres” is traced back to medieval literature in Chaucer's *Proem to the Parlement of Foules* and Dante's *Purgatorio* and from them further back to its origin in antiquity (Pythagoras). The modifications of the oldest Pythagorean concept in the works of Plato (*Timaeus* and the *Republic*) are briefly outlined. The role of the earliest medieval writers and commentators on the literature of antiquity in handing over of the music myth to the Middle Ages is mentioned. The fusion of the Pythagorean—Platonic conception of the universe and its music with the Christian theological concepts and their imaginative transformation is described and illustrated as it is reflected in the poetry of Dante. The later, Renaissance „poetics” and „music” manuals are quoted since they reflect the same myth and the belief in the cosmic origin of music. The traditional view of „music” as a powerful influence on the human mind as reflected in Renaissance prose treatises is analysed and illustrated by quotations from the poets (i. e. the well-known passages in Shakespeare „*Pier's speech*” in Spenser's „*October Eclogue*” etc). The capacity to hear the divine harmony is discussed in its relation to Renaissance Platonic views.

Milton's fresh and imaginative use of the traditional views on music in his poetry is discussed and supported by references to his poems. To show the persistence of the myth and its imaginative vitality Dryden's poems in praise of music, though belonging to the later, Baroque setting are briefly quoted and discussed as well as some later references to the Orpheus myth.

The object of the paper is a legitimate attempt at a critical interpretation which will broaden the reader's response and intensify his experience of those poems or passages in poetry where the Renaissance poet uses the concept „music” not as we use it, i. e. to denote a relatively simple subject-object relationship (the source of music and the listener's experience in hearing it), but as a concept with a wide field of reference and a burden of meaning which had accumulated through the centuries preceding the Renaissance and which is now unfamiliar to the modern reader.